ИНСТИТУТ ЖУРНАЛИСТИКИ И

ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

АМЕРИКАНСКИЙ МИНИМАЛИЗМ XX ВЕКА В МУЗЫКЕ

Дипломная работа

студента IV курса заочного отделения

специализации периодическая печать

ХАЖЕЕВОЙ Я.И.

Руководитель:

ЛЕТОВ С.Ф.

Москва 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальному минимализму, как жанру авангардного направления «экспериментальной музыки» по праву можно присвоить определение «уникальное явление XX века в музыке». Уникальность жанра обусловлена смешением стилей, сочетанием классицизма и авангардизма, традиционных и нетрадиционных форм и культур.

Музыкальный минимализм, как объект исследования, представляет собой синтез различных этнических и экспериментальных техник.

Тема исследований «Американский минимализм XX века в музыке», по своей сути, актуальна на современном этапе ввиду своего огромного влияния на современные жанры и популярность постминимализма в современной академической музыке.

Границы исследований определяются территориальными «американский» и временными «XX век» рамками.

Новизна исследований сопряжена с актуальностью темы.

Основные цели исследований:

1. анализ основ зарождения «революционного» жанра музыки;
2. хронологический анализ творчества основных основоположников жанра.

Предметом исследований явились музыкальные произведения и биографические данные творчества основоположников жанра.

1. ИСТОРИЯ И ОСНОВЫ ЗАРОЖДЕНИЯ УНИКАЛЬНОГО ЯВЛЕНИЯ XX ВЕКА В МУЗЫКЕ.

1.1. Краткая характеристика жанра.

Музыкальный минимализм - одно из проявлений глобальной общехудожественной концепции Minimal art. Это философская и творческая теория, появившаяся в американской музыке 60-х годов и связанная с эмансипацией звука и новым восприятием времени. Появление музыкального минимализма произошло в рамках авангардного направления «экспериментальной музыки», во главе которого стоял Джон Кейдж и его школа, которая противопоставляла себя всей европейской музыкальной традиции и классическому авангарду.

Идея целостности звука, переосмысления категории времени, связь с магнитофонной музыкой, создание звукового пространства с помощью повторения коротких построений впервые возникла именно в кейджевском кругу (в творчестве представителей «Нью-Йоркской школы»). Однако становление минимализма и репетитивной техники связано со следующим этапом развития американской музыки - «классическим минимализмом» 1960-х - первой половины 1970-х годов. Термин «классический» следует понимать как «образцовый, совершенный». В зарубежной исследовательской литературе часто прибегают к термину «радикальный».

Для минимализма характерна так называемая «философия звука». Она выражена в словах Кейджа: «Звуки становятся “абстрактными”, если вместо того, чтобы слушать их ради них самих, довольствоваться слушанием их взаимосвязей. Я же отлично знаю, что вещи взаимопроникаемы. Думаю, что взаимопроникновение звуков обильнее и сложнее, когда мной не вводится никакой связи. Вот тут-то они объединяются и собираются в нечто единое, в единицу. Они сами по себе, они существуют. И поскольку каждый сам по

себе, в единице есть множественность»[1]. Минимализм доводит звук до первоэлемента, свободного от системных связей. В свою очередь звук, как первоэлемент, помещен в систему пространственно-временных координат, далеких от европейской музыкальной традиции. Время для минималистов – объективный, бесконечно длящийся процесс. Подобно вечному двигателю: динамика движения и статика бесконечности.

С минимализмом тесно связано понятие репетитивность. Оно означает различные техники композиции, основанные на повторении коротких функционально подобных построений. «Формообразование в целом и на уровне мелких структур подчиняется принципу ряда. Ряд представляет собой последование тождественных по смыслу и структуре единиц. Простое повторение или ряды подобий означают ритмическую организацию времени, его периодичную структуру <…> Собственно, ряд и выстраивает время-пространство как континуум благодаря дискретности, центонности: его можно наращивать бесконечно. Эта форма принципиально открытая»[2]. Репетитивность в «классическом минимализме» становится одной из основных форм высказывания. Поток повторяющихся фрагментов создает впечатление неподвижности, замершего мгновения. Поэтому в качестве синонима минимализма предлагали термин «музыка транса». К тому же в 60-е годы использовались и другие определения: «гипнотическая музыка», «пульсирующая музыка», «процессуальная музыка».

Термин «музыкальный минимализм» впервые озвучил английский композитор и критик Майкл Найман, работавшего в конце 60-х журналистом в газете «The Spectator»: «Когда я привнес это понятие в музыкальный язык в 1968 году, это уже был утвердившийся культурно-исторический термин. Возникала, вполне очевидная параллель <…> тогда мы думали, что слушательское восприятие музыки должно измениться. Но продолжали медлить с этим словом, которое присутствовало в нашем лексиконе просто

[1] Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. -М. 1993. С. 78
[2] Ценова В. Теория современной композиции. -М. 2007. - С. 472.

как способ обозначить что-то новое»[3]. Несмотря на резонность этого определения и его подчеркнутую связь с визуальным Minimal art (минимал артом), большинство композиторов негативно отреагировали на подобного рода «ярлык». Стивен Райх писал по данному поводу: «Минимализм – неудачное слово, но все же лучше, чем “музыка транса”»[4].

Минимализм – метод, а не стиль, он не имеет единого облика. Поэтому при всем различии смысловых акцентов и творческих методов Ла Монте Янга, Терри Райли, Стива Райха и Филипа Гласса их сочинения являются эталоном минимализма в музыке.

---

[3] Schwarz R. Minimalists. London. 1996. - С. 8-9.
[4] Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music. 1988. - С. 142.

1.2. Предтечи музыкального минимализма

Музыкальный минимализм явился первым крупным и уникальным направлением, сформированным в недрах американского академического искусства. Длительный процесс становления был обусловлен объективными причинами: зарождение выразительной и самобытной культуры в США произошло только в XX веке (10-е - 20-е годы), когда американская академическая музыка стало медленно отходить от европейской традиции.

Наиболее характерной для американского искусства оказалась экспериментальная традиция, обозначившая «полный или частичный разрыв» с европейской школой. Эта тенденция начинает активно развиваться в XX столетии, однако долго не замечается консервативно-академическим музыкальным сообществом. И лишь в конце века основоположником экспериментальной линии в американской музыке был признан Чарльз Айвз. Его уникальный и сложный музыкальный язык создал основу для многих последующих открытий (алеаторика, политональность, атональность, техника аллюзий, цитирование). Список эксперименталистов стал стремительно пополняться, а исследователи стали искать истоки этого явления в истории.

Одним из первых музыкантов, пытавшихся разобраться в специфике новой музыкальной традиции, стал Джон Кейдж.

У Джона Кейджа вторая половина 40-х – 50-е годы ознаменованы изучением внеевропейских культур и традиций. Его интерес к восточному искусству, в том числе к этническими ударным инструментам, возник под влиянием учителя - Генри Коуэлла. Желание понять «чужие» традиции заставило музыкантов обратиться к неевропейским формам образования, в которых обучение – это процесс скорее трансформации сознания. Джон Кейдж в этом отношении особо примечателен. Именно ему принадлежит

открытие наиболее радикального варианта статичной формы: «Благодаря <...> важному влиянию, которое я испытал и которое шло не от музыки, а от философии, восточной философии, меня начал интересовать не объект, а процесс»[5]. Понимание «процесса» как вслушивание в Ничто, заставило композитора оперировать временными категориями, свойственными эстетике Дзена, создающими ощущение слияния собственной индивидуальности с бесконечностью бытия. Взгляд на музыкальное произведение как способ постижения «Ничто» получает у него историческое обоснование: «Я понял, что до Ренессанса все искусство - и восточное, и западное - основывалось на этой идее и что идея Ренессанса о самовыражении в искусстве - чистая ересь»[6].

В 1959 году он написал эссе «История экспериментальной музыки в Соединенных штатах», в котором композитор предложил определение нового понятия. Он охарактеризовал его как алеоторическую технику, когда «невозможно предугадать звучание, опираясь на партитуру».

И все-таки немаловажной предпосылкой к появлению музыкального минимализма явился небывалый интерес Европы и США к восточной философии и музыке. В XX веке началось повсеместное освоение неевропейского культурного опыта. Начиная с Клода Дебюсси, потрясенного японской церемониальной музыкой, композиторы разных школ в той или иной мере обращались к культуре и музыке Востока.

Стив Райх сравнивает принцип «постепенного фазового сдвига» с медитацией и дыхательными практиками. Сосредоточивая свое внимание на многократно повторяемых паттернах, слушатель погружается в состояние, сопоставимое с медитативным «пересчитыванием» вдохов и выдохов. Статические композиции Ла Монте Янга задумывались как произведения без начала и конца, а восприятие музыки Терри Райли, по словам композитора,

---

[5] Кейдж Д. Музыка должна раскрепощать дух // Музыкальная жизнь. -М. 1988. №17. - С. 23

[6] Битер Д. Джон Кейдж. 1985. №341. - С. 25.

зависит от способности слушателя слиться с всеобщим временным движением.

На музыкальный язык минималистов оказала сильное влияние завораживающая импровизационность индийской раги. Ранее других волшебное воздействие индийской музыки испытали Терри Райли и Ла Монте Янг. В начале 60-х они брали уроки у знаменитого индийского певца Пандита Прана Натха. Незавершенность и медитативность раги оказалась созвучна их творчеству. Филип Гласс музицировал с Рави Шанкаром и Алла Ракхой. Знакомство индийскими ритмами помогло ему найти свой вариант организации репетитивного процесса, в котором «краткие паттерны <...> расширяются и сжимаются в течение непрерывного вихря повторения»[7].

Заметное влияние на американскую экспериментальную музыку 1960-х годов оказал французский композитор Эрик Сати. Он создал вид музыкального искусства, получившее название Мебелировочная музыка (Musique d'ameublement). Основным принципом построения этой музыки является произвольная повторяемость одной или нескольких тематических фраз неограниченное количество раз. По задумке композитора эта музыка должна быть бессодержательной, не иметь яркого характера и звучать «не для того, чтобы слушать, а для того, чтобы не обращать на нее никакого внимания».

Термин «Мебелировочная музыка» был придуман Э. Сати в 1916 году. Однако первый типичный образец этого жанра был создан в апреле 1893 года. После расставания со своей возлюбленной Сюзанн Валадон, Э. Сати сочинил пьесу «Раздражения» («Vexations»). Сама по себе фортепианная пьеса была достаточно странная, почти атональная и чрезвычайно однообразная, но все же не новаторская, если бы не одно обстоятельство: в конце пьесы было указано, что произведение следует играть 840 раз подряд. Впервые пьеса «Раздражения» прозвучала в соответствии с задумкой автора

---

[7] Schwarz K.R. Minimalists. – C. l 19.

лишь в 1963 году, переоткрытая Джоном Кейджем. Она послужила основой для нескольких фортепианных марафонов по всему свету, когда исполнители сменяли друг друга за клавиатурой.

Мебелировочная музыка впервые прозвучала 8 марта 1920 года в галерее Барбазанж в антракте пьесы Макса Жакоба «Хулиган – всегда, гангстер – никогда». Э. Сати написал пьесы «Гостиная» (на основе траурного танца Сен-Санса) и «В бистро» (на основе короткой мелодии из оперы «Миньон» Амбруаза Тома). В реализации ему помогал Дариус Мийо - единственный из последователей Э. Сати, поддержавший его идею. В антракте, когда уставшие зрители стали прогуливаться по театру, зазвучала музыка. Причем инструменты были расположены в разных углах помещения, для создания необычного звучания, распространяющегося со всех сторон, так называемого эффекта «музыкальных обоев». Заинтересованная публика вернулась на свои места, умолкла и начала слушать. Раздосадованный Э. Сати кричал: «Да разговаривайте же! Гуляйте! Не слушайте!», но все было напрасно. Однако доброжелательных отзывов после первого исполнения Мебелировочной музыки не было.

Одним из первых Э. Сати обратился к кинематографу, написав звуковое сопровождение к немому фильму французского режиссера Рене Клера (1924, «Cinema»). В нем музыкант вновь применил принцип репетитивности, оркестр повторял одну и ту же музыкальную фразу до тех пор, пока на экране не начиналась следующая сцена. Уже в последние годы жизни Клер утверждал, что музыка «Cinema» была «самой кинематографической партитурой, которую он когда-либо держал в своих руках».

Мебелировочная музыка старалась превратить скуку в привлекательное время. В представлении автора, эта музыка была предметом чисто техническим, монотонным, максимально далеким от творчества. В противовес традиционной музыке, которую нужно слушать, любоваться ею, Э. Сати создал новую музыку, которую не нужно слушать из-за ее простоты

и неинтересности. Открытие Э. Сати осталось не понято современниками, оно опередило полвека и оказало огромное влияние на композиторов-минималистов.

Развитию жанра способствовало творчество Луиса Томаса Хардина, более известного как Мундог (Moondog). Луис ослеп в 1932 году в 16 лет, вследствие взрыва динамитной капсулы. Но это не помешало ему освоить скрипку, виолончель, пианино и орган. Одновременно он осваивал ударные инструменты и шрифтом Брайля записывал свои музыкальные опусы.

В конце 40-х годов Мундог переезжает в Нью-Йорк, где становится уличным музыкантом. Очарованный шумом улиц и суеты большого города, Мундог ведет бурную творческую жизнь. Общение с людьми из мира классической музыки и джазовыми музыкантами сделало его музыку столь неоднородной, что до сих пор она не поддается классификации. И все-таки в его записях можно найти определенные черты.

В композициях с альбома «Moondog 2» (1971) фундамент составляет настойчивая перкуссия. Ее обрамляют умиротворенные мелодии, сыгранные на клавесине, флейте или струнных. Зацикленные голоса Мундога и его дочери создают некий гипнотический эффект. Его музыка репетитивна, похожа на мантры. Композиции Мундога стремятся к простоте, постоянному повторению, спокойствию и созерцательности.

Несмотря на то, что музыку Мундога сложно уместить в рамки какого-либо жанра, ее простота и уникальность оказала сильное влияние на минимализм и особенно на одну из его составляющих – репетитивность.

Можно сделать вывод, что при всей свежести и самобытности, минимализм является своеобразным синтезом музыкально-стилистических явлений, необъятных по географическому и временному охвату. Сочетание очень разноплановых истоков явилось залогом неповторимости и уникальности звучания работ композиторов-минималистов.

2. АМЕРИКАНСКИЙ МИНИМАЛИЗМ В ПЕРСОНАЛИЯХ.

2.1. Грани искусства. Ла Монте Янг.

Ла Монте (Ла Монти) Торонтон Янг родился 14 октября 1935 года в маленькой деревушке Берн, штат Айдахо. Выросший на музыке кантри и популярных песнях, звучащих на радио, композитор оказался более свободным от европейского музыкального наследия, нежели Стив Райх и Филип Гласс. Анализ истоков творчества композитора наглядно демонстрирует процесс зарождения и формирования музыкального минимализма в целом.

Детство будущего композитора прошло в американской провинции, вдали от цивилизации. В поселении жили члены мормонской общины и религиозные традиции предопределяли все аспекты существования братства. Потому самые яркие музыкальные впечатления детства Л.М.Янга связаны с фольклором и храмовой музыкой. С четырех лет Ла Монте навещал бабушку в Монпелье – самом большом городе округа. Там он подбирал знакомые мелодии на фортепиано и занимался чечеткой в местном клубе. Рассказывая о своем детстве, композитор отмечает, что его завораживали звуки окружающего мира: вой ветра, шум железной дороги. Впоследствии вслушивание в созвучия окружающего мира станет одним из основных качеств творчества Л.М.Янга. Заметив музыкальную одаренность сына, родители Л.М.Янга купили ему саксофон. Именно с этим инструментом связана карьера будущего композитора.

Переезд в Лос-Анджелес открыл новую страницу в жизни Ла Монте Янга. В старших классах школы он впервые столкнулся с академической музыкой и самыми актуальными джазовыми направлениями, в частности, с би-бопом.

В колледже композитор знакомится с музыкой Новой венской школы. Изучение атональных и додекафонных композиций привело его к открытиям

в области музыкального языка. Л.М. Янг с небывалым интересом взялся за сочинение пьес с нововенскими названиями («Пять маленьких пьес для струнного квартета», 1956). В этот период сильное влияние на композитора оказывают поздние работы Антона фон Веберна. Крайний рационализм, равновесие звука и тишины, состояние статики нашли отклик в его работах. И если первые опыты Л.М.Янга являются тщательным воспроизведением вебернинских открытий, то последующие додекафонные опусы (1957-1958) более уникальные, в них соединилась серийная техника и статичная смена долго тянущихся созвучий.

В 1957 году Л.М.Янг поступает в Калифорнийский университет Лос-Анджелеса, известный своими этническими музыкально-образовательными программами. Именно тогда Ла Монте всерьез заинтересовался новой для него восточной музыкой, особенно индийскими рагами. Одновременно композитор знакомится с европейской музыкой Средневековья и Ренессанса. Спустя годы музыкант писал: «Я чувствовал, что в музыке, свойственной западному полушарию с XIII века, целенаправленное движение к кульминации выступает в качестве ведущей характеристики, в то время как музыка предшествующей эпохи - от григорианских хоралов, органумов и до Гийома де Машо опиралась на статику, много больше напоминающую восточные музыкальные системы»[8].

В одночастном серийном октете «Для медных духовых инструментов» («For Brass», 1957) автор стремится всецело погрузиться в статичное звуковое пространство. В дальнейшем эксперименты с «бесконечными» звуками заставят Л.М. Янга отказаться от темперированного строя в пользу натурально-пифагорейского звукоряда и приведут к формированию особых созвучий – «Dream Chords» («аккордов мечты»). Каждый звук Л.М.Янг будто бы рассматривает через увеличительное стекло, позволяя осознать его самодостаточность и важность. Тогда же в произведениях композитора особую роль начинает играть тишина. Паузы порой достигают 30-40 секунд.

[8] Schwarz K.R Minimalists. - С. 23.

Ощущение растворяющегося в воздухе звука особенно ясно возникает при прослушивании пьесы «Для гитары» («For Guitar», 1958). В ней колебания струн инструмента затихают значительно раньше, чем это предусмотрено авторским текстом и, тем самым, перетекают в последующую паузу.

Высшей точкой в развитии янговских идей университетского периода стала наиболее знаменитая из его ранних пьес – «Трио для струнных инструментов» (Trio for String», 1958). Сочинение абсолютизировало все открытия автора студенческих лет: продолжительность звучания весьма скромной по количеству страниц партитуры составляла 58 минут, длительные созвучия, постоянная смена темпа, достигавшие полуминуты паузы между фразами погружают слушателя в медитативное пространство. Пьеса выдержана в приглушенных тонах и поражает нарочитой тембровой бескрасочностью, бесплотным звучанием. С первых же тактов автор запрещает исполнителям использовать вибрато, насыщающим звуко-эмоциональными красками. Между тем звучание каждой фразы продумано и выверено.

Сам Л.М.Янг отводил «Трио» особое место в своей творческой биографии. Он назвал его первым сочинением в истории музыки, целиком состоящим из долго выдержанных звуков. Произведение поразительным образом балансирует на грани двух культур, объединяя западный рационализм и восточную систему временных координат.

«Трио» оказалось показательным произведением, с которым молодой автор появился в Калифорнийском университете Беркли. Там новый преподаватель Ла Монте Янга по композиции Сеймур Шифрин сразу же отметил, что с такими пьесами как «Трио» он вряд ли получит степень. С.Шифрин решил организовать исполнение «Трио» у себя дома, чтобы наглядно продемонстрировать молодому композитору его ошибки. С восторгом экспериментальный опус принял только аспирант класса композиции Терри Райли.

После этого два композитора-минималиста долгое время сотрудничали. Спустя несколько лет Т.Райли описывал облик молодого Л.М. Янга: «Я был впечатлен всем, что он делал — его стилем жизни, его музыкой, его стремлением отличаться. Он был крайне эксцентричен. Весьма авангарден в манере одеваться: никогда не носил носков, зато всегда надевал маленькую эспаньолку или берет, кроме того, отрастил длинные волосы - и это в конце 50-х, до «Битлз». Он очень интересно говорил о музыке, и я решил, что получу здесь гораздо больше того, что могут дать мне учителя»[9].

В аспирантуре Л.М.Янг продолжает исследование серийной техники. Однако интересы композитора постепенно перемещаются в иную плоскость. Этот период оказался связан с европейским послевоенным авангардом и особенно работами Карлхайнца Штокхаузена. Летом 1959 года Л.М.Янг отправляется в Дармштадт для занятий в классе немецкого композитора-авангардиста. Именно там он знакомится с творчеством Джона Кейджа, приезжавшего в Дармштадт годом ранее и сказавшего неизгладимое впечатление на К. Штокхаузена.

Ла Монте Янг более всех своих коллег-минималистов испытал воздействие творчества Джона Кейджа. Он кардинально меняет направление своих поисков и смело ступает на неисследованную территорию абсолютной свободы. Л.М.Янг отказывается от просчитанности всех параметров музыкального языка, экспериментирует в пространстве алеаторики. Композитор в восторге от возможности бросить вызов привычной атмосфере, в которой слушатель-эстет внимает классическому наследию. Он шокирует хулиганскими выходками и раздражает слух скрежетом. Автор с упоением начинает искать новые, еще не использованные урбанистические источники звучания, находя их в грохоте жестяных банок и мусорных баков, скрежете ножом по стеклу и т.д.

---

[9] Schwarz K.R. Minimalists. - С. 28.

В Беркли Л.М.Янг развернул свою деятельность, организуя дневные концерты. Первым опытом стала пьеса «Зрение» («Vision», 1959), состоящая «всецело из нетрадиционных звуков, воспроизводимых на традиционных инструментов»[10].

Следующим шагом стала «Поэма для стульев, столов, скамеек (или других источников звука)» («Poem for Chairs, Tables, Benches (or other sound sources)», 1960). В произведении Л.М.Янг реализовал новую для себя идею «звуков, образующихся в результате трения» («live friction sounds»), а запись сделал в виде «алгоритмической партитуры», то есть краткого описания необходимых для исполнения действий, вроде инструкции исполнителям. Продолжительность любого действия, а также их количество устанавливалось с помощью случайных чисел. Подобные опыты автор продолжит в свой следующий период, переключившись на так называемые «концептуальные вербальные пьесы» («conceptual word pieces»).

Джон Кейдж внимательно следил за творчеством Л.М.Янга и даже отобрал одну пьесу («Два звука», «2 Sounds», 1960) для балета Мерса Каннингема. Запись пьесы была сделана автором совместно с Терри Райли и включала в себя пронзительный скрежет банок по стеклу и дереву. Композитор утверждал, что получает удовольствие от подобного звучания.

М.Каннингем оказался не единственным хореографом-эксперименталистом, заинтересовавшимся эпатажными опытами Л.М.Янга и Т.Райли. В 1959-1960-х годах композиторы приняли участие в музыкальном оформлении спектаклей танцовщицы Анны Хэлприн. Подобные эксперименты активно осуществляли деятели нью-йоркского поп-арта. Терри Райли рассказывал, как на одном из спектаклей они с Ла Монте Янгом «швыряли мусорные баки с лестницы. Аудитория пришла в ужас, думая, что началось землетрясение. Все ждали, что музыка будет сопровождать танец, и,

[10] Potter K. Four Musical Minimalists. - C. 45.

услышав невероятный шум, не могли понять, что происходит»[11]. Работа с А.Хэлприн и ее кругом сыграли большую роль в судьбе Л.М.Янга и Т.Райли, приучив к творческому содружеству, к поискам синтезов различных видов искусства.

Активная деятельность Л.М.Янга и его хэппенинги не могли остаться незамеченными официальными лицами университета: «Я был слишком хорошим организатором и распространителем своих идей <…> Университет избавился от меня, потому что испугался»[12]. Закончив второй курс аспирантуры, Л.М.Янг был вынужден покинуть Беркли. Композитор отправляется покорять Нью-Йорк, город, в котором позже ему удалось стать крупнейшей фигурой экспериментального искусства. Год композитор посвятил занятиям в электронной студии Ричарда Максфилда, преподававшего в Новой школе социальных исследований. В ближайший круг общения Л.М.Янга вошли такие художники как Джордж Брехт, поэт Джексон Маклоу, художница-концептуалистка Йоко Оно.

Уже в первые месяцы своего пребывания в Нью-Йорке Л.М.Янг активно включается в бурную творческую жизнь города. Йоко Оно пригласила его организовать целую серию программ (в результате их получилось 16), посвященных деятельности интереснейших участников авангардного движения. В течение года, пока продолжалось их сотрудничество, композитору удалось превратить один из скучных лофтов даун-тауна в центр культурной жизни Нью-Йорка. Собрав группу единомышленников, Л.М.Янг проводил необычные для того времени акции, основанных на синтезе различных видов искусства. Таким образом постепенно формируется «концептуализированный хэппининг, который лишается своей стихийности и импровизационности, приобретая

[11] Schwarz K.R. Minimalists. - С. 30.

[12] Schwarz K.R. Minimalists. - С. 30-31.

структурность и программность»[13]. Между тем композитор начинает ощущать отсутствие творческих перспектив в совместных выступлениях с Йоко Оно и присоединяется к нью-йоркскому движению Флуксус, концепцией которого было создание «музыки окружающей среды» с использованием простейших бытовых предметов в качестве музыкальных инструментов.

Разрушительный характер этого движения нашел отражение в манифесте 1963 года, основные тезисы которого были сформированы художником Джорджем Мачюнасом. Основные лозунги манифеста призывали к революционному взаимодействию с жизнью, к борьбе за искусство, понятное каждому, стиранию границ между художником и аудиторией. Л.М. Янгу были знакомы эти идеи, поэтому существенных стилистических изменений в его творчестве того периода не произошло.

В Нью-Йорке Л.М.Янг завершил и обнародовал серию из 15 пьес «Композиции 1960» («Composition 1960»), работать над которыми начинал еще в Беркли. Сам композитор называет их «концептуальными вербальными пьесами» («conceptual word pieces»), поскольку они представляют собой лишь краткие указания исполнителям. Работа была инспирирована экспериментами Джона Кейджа. Характерный пример – «Композиция 1960 №5»: «Выпустите бабочку (или несколько бабочек) в зал. Когда пьеса закончится, позвольте им улететь». По мнению автора, подобные действия заставляют аудиторию убедиться, что «даже бабочки могут звучать <…> человек должен услышать то, что в обычной жизни привык только видеть, и увидеть то, к чему привык лишь прислушиваться»[14].

Ряд пьес основан на активном взаимодействии с аудиторией, притом исполнитель и слушатель на время меняются местами. «Композиция 1960

---

[13] Турчин В. По лабиринтам авангарда. - С. 230.

[14] Kostelanetz R. The Theatre of Mixed Means. - C.192.

№3»: «Сообщите аудитории, когда начнется и закончится пьеса, если имеются ограничения по времени. Продолжительность может быть любой. Затем объявите, что каждый может делать то, что он пожелает»[15]. «Композиция 1960 №4»: «Сообщите аудитории, что свет будет выключен на протяжении всей пьесы (время исполнения может быть любым), предупредив, когда композиция начнется и закончится. Выключите все освещение на оговоренный промежуток времени. Когда свет вновь зажжется, ведущий может объяснить аудитории, что ее действия и составляли основу пьесы, хотя это не так уж и необходимо»[16].

Сценарий нескольких композиций лишь намечен в авторской инструкции и предполагает активное творческое соучастие исполнителя. Таковы «Две фортепианные пьесы для Дэвида Тюдора»: «Вынесите на сцену тюк сена и ведро воды, чтобы накормить и напоить фортепиано. Вслед за этим исполнитель сам может покормить инструмент или позволить кушать ему самостоятельно. В первом случае пьеса завершится, как только фортепиано будет накормлено, во втором – когда инструмент насытится сам или решит этого не делать»[17]. А «Композиция 1960 №13» предлагает исполнителю «подготовить любое сочинение и исполнить его настолько хорошо, насколько он сможет»[18]. В этих партитурах инструмент является по сути единственным «знаком» музыкального. Большинство пьес интересны в первую очередь как концепт, вербализированная идея, не нуждающаяся в практической реализации.

Помимо уникальности и изобретательности, многие пьесы Л.М.Янга отличает поэтичность литературного языка: «Эта пьеса является маленьким водоворотом посреди океана»[19] («Композиция 1960 №15»). Подруга и единомышленница Ла Монте Янга тех лет, поэтесса Диана Ваковски писала,

---

[15] Mertens W. American Minimal Music. - С. 24.
[16] Mertens W. American Minimal Music. - С. 24.
[17] Potter K. Four Musical Minimalists. - С. 51.
[18] Potter K. Four Musical Minimalists. - С. 51.
[19] Дубинец Е. Made in USA: музыка - это все, что звучит вокруг. — С. 99.

что «для Ла Монте слова, включая поэтический язык, были звуковыми событиями <…> обычные явления он умел превратить в поэму»[20].

Таким образом, рубеж десятилетий оказался для Л.М.Янга отмечен творческим диалогом с Джоном Кейджем. Между тем молодой музыкант демонстрирует оригинальность музыкального мышления и формирует свой индивидуальный стиль.

1963 год оказался переломным в творчестве композитора. Л.М.Янг снова обращается к живому музицированию и начинает восстанавливать навыки игры на любимом в юности инструменте – саксофоне. Это было обусловлено большим интересом композитора к джазовым импровизациям Джона Колтрейна и изучением индийской инструментальной музыки, в первую очередь приемов игры на шенае (shenai). Опираясь на импровизационные принципы Колтрейна, Л.М.Янг постепенно создает свой собственный стиль, связанный с наслоением вспыхивающих сольных реплик на абсолютно неподвижные созвучия.

Для сопровождения своих импровизаций Л.М.Янг собрал ансамбль. Коллектив возник в 1963 году и объединил нескольких друзей и единомышленников. В первоначальный состав вошла жена Л.М.Янга, художница Мариан Зазила (вокал), поэт, перкуссионист и композитор Ангус Маклайз (барабаны, скрипка), Джон Кейл (альт), режиссер Тони Конрад (гитара, мандолина, скрипка, альт).

Ансамбль репетировал практически каждый день и все репетиции записывались на магнитофон с указанием точной даты. С 1962 по 1964 год было сделано множество таких записей, сложившихся в целую «календарную поэму»: «Воскресный утренний блюз» («Sunday Morning Blues»), «Блюз ранним утром вторника» («Early Tuesday Morning Blues») и т.д.

В 1964 году окончательно сформированный коллектив был назван «Театр вечной музыки» («Theatre of Eternal Music»). Сложившуюся в нем

[20] Potter K Four Musical Minimalists. — С. 51.

атмосферу очень ярко иллюстрирует премьерное исполнение пьесы «Упражнения на смычковом диске» («Studies in The Bowed Disc», 1963). Л.М.Янг и М.Зазила импровизировали на специально сконструированном огромном стальном гонге, расписанном в виде черно-белой мишени. По воспоминаниям современников исполнение носило мистический, ритуальный характер. Одетые в одинаковые черные одеяния, исполнители медленно водили контрабасовым смычком по гонгу.

Л.М.Янг продолжал свои эксперименты с «вечной музыкой», которые требовали новых условий исполнения, направленных на создание характерной психоделической атмосферы, целью которой было погружение слушателя в состояние транса. Тяготение к синтезу различных видов искусства привело их к формированию «звуковой и световой среды», в которой световые инсталляции накладываются на бесконечное звучание и исполняемые произведения могут не прерываться годами. Так появился Дом Мечты (Dream House) – особое пространство, спроектированное Л.М.Янгом и М.Зазилой в собственном лофте.

Позже Л.М.Янг предъявляет новые требования к звуку – он обращается к исследованию возможностей чистого натурально строя. Это заставило его отказаться от инструментального музицирования. Только собственный голос отныне обеспечивал возможность «спеть все, что я могу услышать».

Обращение к натуральному строю также позволило Л.М.Янгу иначе взглянуть на возможности электронного продуцирования звука. Первым экспериментом стал «Второй сон линии высокого напряжения понижающего трансформатора» («The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer», 1962). Фундаментом произведения явился непрерывно гудящий низкий звук, производимый частотным генератором.

На одной из репетиций своего ансамбля Л.М.Янг обратил внимание на ненавязчивое жужжание очистителя аквариума, в котором жили его черепахи. Так возникла идея следующего проекта «Черепаха, ее мечты путешествия» («The Tortoise, his Dreams and Journeys», 1964). Композиция

включала в себя три основных фактурных уровня: непрерывная басовая педаль, генерируемая осциллятором и состоящая из одного единственного ключевого звука пьесы – бурдонов, воспроизводимых инструментально и вокально участниками «Театра вечной музыки» и определяемых обертоновым спектром фундаментального тона, и наконец, сольная импровизация Л.М.Янга. В «Черепахе» был достигнут новый уровень синтеза звука и сета, воротившийся в совместном созданном Л.М.Яногм и М.Зазилой пространстве «Орнаментальный узор световых лет» («The Ornamental Lightyears Tracery»). Слайды М. Зазилы отличала интенсивность и исключительная яркость цвета.

С 1962 по 1965 год в Нью-Йорк неоднократно приезжал Терри Райли. Он принимал участие в деятельности «Театра вечной музыки» в качестве вокалиста. Т.Райли вспоминал, что звучание ансамбля в те годы было абсолютно необыкновенным. Однако особое чувство времени, присущее Ла Монте Янгу (например, организация жизни в соответствии с биологическими ритмами, настроенными на 27 часов в сутки), уже не так восхищало Т.Райли, как в юности. Сотрудничество продолжалось на протяжении нескольких лет, музыканты изучали индийские раги, исследовали возможности новой электронной аппаратуры.

Особое место в творческом наследии Л.М.Янга занимает акустическая сольная композиция «Хорошо настроенное фортепиано» («The Well-turned Piano», 1964), над которой автор работал на протяжении 30 лет. Он придумал совершенно уникальный способ настройки рояля: отбираются только те звуки, обертоновый ряд которых совпадает на половину или на треть, что позволяет выразить соотношение фундаментального тона и обертонов в простых дробях. В 1974 году композиция впервые прозвучала в Риме, в 1975-м в Нью-Йорке.

Несмотря на многократные выступления композитора в концертных залах с различными версиями своей пьесы и попытки сотрудничества со студиями грамзаписи, в 1970-1980-е годы Л.М.Янг считал, что подлинное

существование этой композиции возможно лишь в Доме мечты. Пространство заполняло волшебное оформление М. Зазилы «Фуксиновые огни» («The Magenta Lights»). На свисающих с потолка алюминиевых щитах отражались скользящие блики, медленно меняющие свой цвет параллельно тихим импровизациям солиста.

Подводя итоги, Ла Монте Янг, безусловно, является одной из интереснейших фигур в американском искусстве XX века. В своем творчестве ему удалось отразить самые яркие моменты развития музыкального авангарда 1950-1960-х годов. Едва уловимо балансируя на грани искусства и выхода за его пределы, традиций Востока и Запада, академического и массового, гипнотического и реального Л.М.Янг находился в фокусе повышенного внимания со стороны нескольких поколений музыкантов различных направлений и оказал огромное влияние на развитие музыкального минимализма.

2.2. Репетитивная техника. Терри Райли.

Терренс Митчелл Райли родился 24 июня 1935 года в округе Колфакс. Ла Монте Янга и Терри Райли многое объединяет: оба выросли в провинции, вдалеке от культурных центров, в религиозных семьях, оба вышли из среды, далекой от академического искусства и оба привнесли в него свои эстетические критерии.

Т.Райли провел детские годы в американской провинции, в Северной Калифорнии. Родители мало интересовались классическим искусством, но в свободное время с удовольствием слушали эстрадную музыку, а бабушка-итальянка напевала внуку арии из опер Джузеппе Верди. Первые впечатления будущего композитора связаны в первую очередь с фольклором. Первым инструментом, на котором учился играть Т.Райли, оказалась скрипка. Уроки фортепиано начались гораздо позднее, к десяти-одиннадцати годам, и в основном сводились к импровизациям на популярные темы.

Ситуация изменилась в старших классах школы. Основная сфера интересов Т.Райли сфокусировалась вокруг би-бопа и европейской классики XX века – Клода Дебюсси и Игоря Стравинского. Продолжались и интенсивные занятия на фортепиано и в результате успешных уроков Т. Райли принял решение стать профессиональным пианистом.

Однако переезд в Сан-Франциско несколько скорректировал планы начинающего музыканта. Поступив в университет, он обнаружил пианистов, играющих намного лучше его. Тогда же Т. Райли начинает активно писать, получая невероятное удовольствие от записи и исполнения собственных сочинений. Уже в то время композитор явно отдает предпочтение тональной системе, о чем свидетельствует его выпускная работа – «Трио для скрипки, кларнета и фортепиано».

После окончания университета в 1957 году жизнь Т.Райли изменилась, и хотя он продолжал брать частные уроки, времени катастрофически не

хватало. Музыкант брался за любую работу: проверял багаж в аэропорту, работал в бакалейной лавке, играл регтаймы в салуне. В течение 1957-1958 годов Т. Райли написал несколько сочинений, из которых сохранились лишь две пьесы для фортепиано, явно вдохновленные творчеством Арнольда Шенберга. Также на молодого музыканта оказывал большое влияние свободный импровизационный джазовый стиль.

Следующей ступенью профессионального обучения стала аспирантура в университете Беркли (1959-1961). Необходимость сочинять серийные пьесы для того, чтобы получить степень магистра, несколько тяготили композитора. Однако именно в Беркли произошло судьбоносное знакомство с Ла Монте Янгом. Т.Райли видел в сотрудничестве с Л.М. Янгом, прекрасно разбиравшемся в джазе и современном искусстве, более интересные возможности творческой реализации, нежели подражание произведениям нововенцев. Л.М. Янг, безусловно, оказал на Т.Райли огромное влияние в те годы. Например, музыканты вместе анализировали сочинения Карлхайнца Штокхаузена, привезенные Л.М. Янгом. Сильные впечатления от этой музыки отразились в секстете «Спектр» («Spectra», 1959) для флейты, фагота, кларнета, альта, скрипки и виолончели.

Интерес к выдержанным тонам, имитирующим завывания сирен, проявил себя в одночастном «Струнном квартете» (1960). Это атональное сочинение с разреженной фактурой, позволяющей сосредоточенно вслушиваться в звук и его движение.

Рубеж 1950-1960-х годов прошел для Т. Райли «под знаком» Ла Монте Янга. Композиторы увлекаются экспериментами Джона Кейджа и начинают активно работать с алеаторической техникой. В результате появилась пьеса «Конверт» («Envelope», 1960) для саксофона, валторны, скрипки и фортепиано, в которой каждая партия могла быть исполнена как сольно, так и вместе с другими инструментами.

Активное участие Т.Райли принимает в музыкальных хэппенингах. Запись «Концертной пьесы для двух пианистов и магнитофона» («Concert

Piece for Two Pianists and Tape Recorder», 1960) записана в духе янговских «алгоритмических партитур» и содержит краткие вербальные указания исполнителям. В самом начале 1960-х годов Л.М. Янг и его нью-йоркские единомышленники-авангардисты привлекают Т.Райли к организации перфомансов, один из которых назывался «Сумка для мелочей» («Grab Bag», 1961). Главным реквизитом перфоманса являлась потрепанная афиша и висящая рядом с ней сумка, полная кратких инструкций актерам.

Между тем Т.Райли неуклонно продвигается в сторону репетитивной организации музыкальных произведений, с интересом экспериментируя с магнитофонной лентой. Первым опытом стала серия пьес 1960-1961 годов со специфическими «мебельными» названиями: «Трехногий табурет», «Четырехногий табурет» и «Пятиногий табурет». В этой трилогии Т.Райли разрабатывает новый метод организации электронной музыки, связанный с использованием разномасштабных магнитофонных петель. Записав на пленку обыденные театрально-репетиционные звуки, композитор воплотил идею бесконечного повторения отдельных фрагментов отобранного материала. Этот опыт лег в основу психоделической композиции «Мескалинова смесь» («Mescalin Mix» или «M…Mix», 1961). В процессе записи впервые был применен так называемый эхоплекс – специально сконструированный прибор, позволяющий воспроизводить эффект множественного эхо. Название работы является своеобразным знаком времени. По признанию автора, в те годы он не представлял свое творчество без психоделиков.

Следующим шагом в исследовании tape music стал перенос электронных открытий, сделанных в сфере магнитофонной музыки, в акустическую плоскость. Первым примером стало одночастное «Трио для струнных» (1961), написанное для выпускного экзамена в Беркли. Таким образом, к окончанию аспирантуры, музыкант ясно представлял себе дальнейший путь собственных творческих поисков, тесно связанный с электронной-студийными экспериментами и репетитивностью.

После окончания Беркли начинаются «годы странствий». После визита в Нью-Йорки и совместной работы с Ла Монте Янгом, Т.Райли покидает США. Начальный маршрут предопределили университетские интересы: он путешествует по Западной Германии (ФРГ), знакомится с немецким флуксусом. Затем едет на Драмштадтские летние курсы, где знакомится с европейскими музыкантами.

В Европе, по словам композитора, он вел жизнь «странствующего хиппи». Во Франции Т.Райли обеспечивал музыкальное сопровождение цирковых представлений и выступал с джазовым саксофонистом Сонни Льюисом. Он продолжал принимать участие в музыкально-театральных проектах и времени на собственное творчество оставалось крайне мало. Однако Т.Райли принял предложение американского драматурга и режиссера Кена Дьюи написать музыку для экспериментального спектакля «Подарок» («The Gift»). Премьера пьесы состоялась в Сан-Франциско в 1962 году. Это был своеобразный перфоманс, выстроенный как диалог двух персонажей с окружающей средой.

Благодаря К.Дьюи композитор получил возможность посетить электронную студию французского национального радио, где он смог продолжить опыты с магнитофонными лентами. Его все еще интересовал механический эффект эхо и оказавшись в студии, Т.Райли подробно описал инженеру прием, который он хотел бы получить в новой пьесе и с изумлением следил как инженер просто соединил два магнитофона между собой. В результате возник репетитивный метод, названный композитором «time lag process» («процесс замедления времени»). Это техника работы с двумя магнитофонами, генерирующая временное отставание одного прибора от другого. Этот процесс лег в основу пьесы «Музыка для “Подарка”» («Music for the Gift», 1963). Т.Райли воспользовался записями джаз-бэнда, исполнявшего «So What» Майлза Дэвиса. Перезаписав заново все инструменты по отдельности и собрав их вместе в единое целое, Т. Райли запустил пленку через «time-lag» аккумулятор, добившись густого

и насыщенного звучания. «Музыка для “Подарка”» убедила Т.Райли в универсальности репетитивной техники, с помощью которой можно сочинить целую композицию, заложив в основу любой материал.

В период своих странствий Т.Райли впервые серьезно заинтересовался восточной культурой и даже дважды побывал в Марокко. Вслушиваясь в арабские фольклорные мотивы, композитор воспринимал их через призму любимого им джаза. Марокканские макамы и джазовые альбомы Майлза Дэвиса и Джона Колтрейна существенно повлияли на мышление Т.Райли, направив его искания в сферу модальности, импровизационности и репетитивности. В результате композитору удалось сформулировать «классический» репетитивный метод – «метод музыкальной композиции, основанный на организации статичной музыкальной формы циклами повторений коротких функционально равноправных построений – паттернов»[21].

В 1964 году Т.Райли создает свое самое известное сочинение «В тоне До» («In C»). В нем новая техника впервые была реализована в сфере акустической музыки. Премьера состоялась в рамках авторского концерта в центре электронной музыки. Тогда же произошла знаковая для истории американского минимализма встреча со Стивом Райхом.

Новая техника, продекламированная Т.Райли в сочинении «В тоне До», возвратило лад и ясную ритмическую пульсацию. Статичная форма, организованная с помощью многократного повторения мелодико-ритмических моделей, постепенно погружает слушателя в медленно развивающийся процесс. Непрерывность и текучесть всего произведения создается при помощи мягкой ладовой переменности, постепенных, порой неуловимых тональных сдвигов.

Автор предоставляет исполнителям высокую степень свободы, начиная с числа участников ансамбля и выбора состава, и заканчивая

---

[21] Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. — С. 566.

количеством повторений каждого паттерна. По мнению самого Т.Райли, идеальным коллективом для исполнения «В тоне До» является ансамбль из 10-20 участников. Камерный состав (5-8 исполнителей) позволяет слушателям проследить за линией каждого голоса, осознать структуру музыкального материала. Большой ансамбль (до 35 человек) поражает многоцветными тембровыми переливами, непрерывностью полифонической ткани. Масштабность состава увеличивает и продолжительность звучания – от 45 минут до полутора часов.

Премьера «В тоне До» сопровождалась оригинальной световой композицией, созданной художником Энтони Мартином. К потолку были прикреплены два мощных прожектора, освещавших зал яркими разноцветными огнями и геометрическими фигурами. Кроме того, слушателей приглашали прогуливаться, разговаривать, танцевать и даже беседовать с исполнителями.

После успеха «В тоне До» Т.Райли продолжает активно экспериментировать. В течение трех последующих лет (1964-1967) музыканта всецело занимает работа с разномасштабными магнитофонными петлями, игра со склеенными фрагментами пленки, переключение скоростей при записи и воспроизведении. Методы развития материала интересовали композитора больше, чем выбор самого звукового источника. Часто основой для опытов служили случайные магнитофонные записи, например, понравившейся радиопередачи (как в пьесе «Чистка обуви», «Shoeshine», 1964), или популярной песенки («Райская птица», «The Bird of Paradise», 1964). Столь же активно Т.Райли занимается речевыми фразами, трансформирующимися до неузнаваемости при помощи техники «временного запаздывания». Например, триада «Я», «Это мне» и «Это не ты» («I», «It’s Me», «That’s Not You», 1964): в первом сочинении звучал голос актера, во втором – самого автора, в третьем – его дочери. Позже Т.Райли объединил их воедино для очередной постановки К.Дьюи «Одинаковые» («Same», 1965).

Прожив в Сан-Франциско до весны 1965 года, Т. Райли переезжает в Нью-Йорк. Он поселился в «нижней» части Манхеттена, районе богемы. Там он возобновил свое общение с Ла Монте Янгом и принимал участие в деятельности «Театра вечной музыки». Между тем композитор продолжает заниматься собственными сочинениями. В нью-йоркский период Т. Райли пишет на заказ для модных ночных клубов. Так появилась «бесконечная» пьеса «Не могу остановиться» («I Can't Stop No», 1967), при создании которой композитор использовал столько пленки, сколько смог накрутить на бобину катушечного магнитофона.

Акустические пьесы композитора в тот период оказались обусловлены установками, продекларированными им в композиции «В тоне До»: импровизационное ансамблевое музицирование, свободный выбор инструментовки, продолжительности звучания и количества участников. Таковы пьесы «Тропа на пути» («Tread on the Trail», 1965) и «Ольсон III» («Olson III, 1967). Вторая композиция была заказана Школой музыки Стокгольма. Композиция оказалась достаточно провокационной – начиная с заголовка (Ольсон в Швеции одно из сленговых названий марихуаны), и заканчивая одностраничной партитурой, состоявшей из тридцати кратких интонационных формул, лишенных какого-либо метроритмического оформления. Текст, озвучиваемый хором, был крайне минималистичен: «Начинай думать о том, как мы существуем».

В середине 1960-х годов Т.Райли пишет свою известную серию пьес «Упражнения для клавишных» («Keyboard Studies», 1964-1965). Большинство этюдов принципиально не записывались и не датировались, так как автор рассматривал их не как завершенные произведения, а как своего рода «коллекцию идей».

Второе упражнение создавалось Т.Райли специально для монотембрового состава клавишных или духовых, хотя группа солистов могла быть заменена заранее подготовленной магнитофонной записью. Партитура пьесы появилась лишь в 1969 году по просьбе Джона Кейджа,

собиравшего примеры для сборника «Нотации» («Notations»). Сочинение продолжительностью не менее двадцати минут уместилось на восьми нотных станах. «Упражнение для клавишных №2» синтезировало приемы, неоднократно опробованные в предыдущих пьесах: репетитивность, отсутствие метроритмических обозначений, свободу в выборе тембров и динамики.

Интенсивное общение с Ла Монте Янгом, общая сфера интересов привели Т.Райли к мысли о необходимости освоить саксофон-сопрано для дальнейшего импровизационного творчества. Первым итогом недолгого процесса обучения стала пьеса «Дорийские язычковые инструменты» («Dorian Reeds», 1965-1966). Сочинение интересно не только выбором джазового тембра, но и детальной теоретической разработкой механизма исполнения, представленного автором в виде ряда диаграмм. Во время исполнения перед импровизирующем на саксофоне музыкантом были выставлены два микрофона, через которые осуществлялась запись на пару магнитофонов. Далее звук воспроизводился с трехсекундной задержкой. В результате этого у слушателей возникала иллюзия присутствия на сцене целого ансамбля.

Вскоре один из вариантов пьесы фигурировал под названием «Поппи-Ноугуд и группа-призрак» («Poppy-Nogood and the Phantom Band», 1967). Если вторая часть названия подразумевала присутствие «виртуального» ансамбля, то имя солиста выглядело весьма двусмысленно, учитывая «наркотический» оттенок слова «poppy» (маковый).

На грани десятилетий композитор погружается в философию Востока и медитативную практику. Он становится учеником исполнителя раги Прана Натха и пропагандистом индийской культуры в США. В 1971 году Т.Райли начинает преподавать в Миллс колледже и разрабатывает специальный этнический курс, включавший в себя семинары П.Натха. Композитор начинает вести затворнический образ жизни, что сильно влияет на его работы.

Композиции Т.Райли 1970-х годов демонстрируют заметное усложнение стиля. Изучение традиций индийского пения сформировало новое отношение музыканта к вокальным жанрам. Он начал активно внедрять вокальные партии в старые и новые пьесы. Также Т.Райли исследует возможности натурального строя.

В этот период была написана триада сольных композиций для электрического органа – «Персидские врачующие дервиши» («Persian Surgery Dervishes»), «Восходящие на небеса лунные дервиши» («Rising Moonshine Dervishes») и «Спускающиеся с небес лунные дервиши» («Descending Moonshine Dervishes»). Все три пьесы были построены на старом интонационном материале, взятом из «Упражнения для клавишных №2», и расширенном от четырёх основных звуков до пяти.

Подводя итоги, к заслугам Терри Райли необходимо отнести тот факт, что он создал принципиально новую концепцию организации звуковой материи – репетитивную технику, фактически выводя американский минимализм на новый уровень. Переворот, совершенный Т.Райли в пьесе «В тоне До», заставил переосмыслить устоявшееся деление музыкальных жанров на академические и массовые. Композитору удалось создать авангардные пьесы, понятные широкой аудитории. И его эксперименты были замечены и продолжены.

2.3. Зарождение постминимализма. Стив Райх.

Стивен Майкл Райх родился 3 октября 1936 года в Нью-Йорке. Будущий композитор родился в культурной и обеспеченной семье. С.Райх начинает учиться музыке в семь лет, но это не принесло желаемых результатов и к десяти годам занятия были заброшены. Первые действительно серьезные музыкальные потрясения композитор испытал позднее, когда в 14 лет почти одновременно открыл для себя творчество И.С.Баха, И.Ф.Стравинского и би-боп. И несмотря на разноплановость стилистических явлений, они в равной степени повлияли на райховские представления о возможностях музыки. И.С.Бах пробудил желание обратиться к добарочной культуре Средневековья и Ренессанса; творчество И.Ф.Стравинского подтолкнуло к академическим сочинениям XX века.

Позднее в интервью С. Райх неоднократно подчеркивает влияние европейского искусства до 1750 года, период, протянувшийся от Клода Дебюсси до наших дней, не забывая упомянуть две другие важные сферы – незападную музыку и джаз. В качестве общего знаменателя столь разных музыкальных явлений С.Райх выводит присущее им особое чувство времени, основанное на «внутреннем пульсе» («subtactile pulse»).

Поступив на философский факультет Корнельского университета, и продолжая активно интересоваться искусством, С.Райх посещает класс профессора Уильяма Остина, читавшего курс истории музыки. Его цикл лекций удивительным образом гармонировал с индивидуальным подходом С.Райха к западноевропейскому культурному наследию. Это убедило композитора в обоснованности и актуальности выбранных им стилистических ориентиров.

В студенческие годы С.Райх уделяет много времени музыке и ощущает растущую потребность в занятиях композицией. А профессиональное изучение философии заставили его задуматься над проблемами современного

искусства, а позднее помогли сформулировать эстетическую концепцию «классического минимализма» в манифесте «Заметки о музыке» (1968).

После окончания университета композитор вернулся в Нью-Йорк и осенью 1957 года приступил к занятиям с Холлом Овертоном – композитором, известным благодаря своим талантливым аранжировкам и пьесам, написанным специально для джазового пианиста Телониуса Монка. Занятия с Х. Овертоном помогли С. Райху поступить в Джульярдскую школу, бывшую в те годы, по признанию композитора, весьма консервативным учебным заведением. Это привело к непониманию со стороны преподавателей и С.Райх был вынужден покинуть школу.

В 1963 году С.Райх поступает в Оклендский Миллс Колледж, объясняя свое решение возможностью поучиться у Лучиано Берио. Там композитор изучает творчество представителей нововенской школы, особенно А.Веберна.

Именно в Калифорнии С.Райх отчетливо ощущает несоответствие между структурными сложностями серийной техники и окружавшей его духовной атмосферой 60-х годов, особенно заметной на Западном побережье. В этот период композитор одержим модальным джазом и творчеством Джона Колтрейна. И несмотря на то, что С.Райх никогда не считал себя джазовым музыкантом, он ощущал связь с джазом в гораздо большей степени, чем с творчеством своих преподавателей в Миллсе.

Между тем семинары Л.Берио во многом предопределили дальнейшие искания молодого композитора. Именно под его влиянием происходило освоение магнитофонной музыки, знакомство с различными вариантами электронной обработки фрагментов речи.

В 1963 году С.Райх пишет звуковую дорожку к авангардному фильму режиссера Роберта Нельсона «Пластиковая стрижка» («The Plastic Haircut»). В качестве исходного материала музыкант отобрал фрагменты записи «Великие мгновения в спорте». Интерес к некоммерческому кино

провоцировал С.Райха на технические манипуляции с музыкальными записями.

Звуки реального мира слышны и в магнитофонной пьесе 1964 года «Средства к жизни» («Livelihood»). Подрабатывая водителем такси, С.Райх записывал беседы пассажиров при помощи спрятанного в машине микрофона. Получившаяся в результате трехминутная композиция представляла собой переплетение из речевых диалогов, автомобильных сигналов и звука хлопающей двери. Электронные опыты продолжали волновать С.Райха на протяжении всех 1960-х годов. Именно они в значительной степени определили последующий стиль его работы с речевыми фрагментами.

В ноябре 1964 года в Сан-Франциско С.Райх принимает участие в исполнении пьесы «В тоне До» Терри Райли. Благодаря влиянию Т.Райли, композитор осваивает важнейшие константы минимализма: тональность, ритмическую пульсацию, репетитивнось, эксперименты с магнитофонной музыкой, интерпретация полифонической формы канона. Между тем С.Райх ищет некую формулу самодвижения, саморазвития процесса.

Требованию строжайшей систематизации в полной мере соответствует райховский прием «фазового сдвига» («gradual phase shifting»), открытый композитором в 1965 году. Это открытие произвело революцию в репетитивной технике и сделало возможным переход от множества моделей к одному паттерну. Оказалось, что две одинаковые записи, настроенные в унисон, постепенно начинают процесс расхождения во времени относительно друг друга, что приводит к временному сдвигу. Первые произведения с применением процесса «фазового сдвига» были простроены на «речевом» материале. Путем многократного повторения единственной фразы в ранних пьесах «Дождь собирается» («It’s Gonna Rain», 1965) и «Выходи» («Come Out», 1966) музыкант добивается погружения слушателя в индивидуальную ритмику

и мелодику конкретного речевого высказывания. В результате речь начинает восприниматься как музыка.

В пьесе «Дождь собирается» звучит голос негритянского проповедника брата Уолтера. Применяя технику постепенного фазового сдвига, С.Райх добивается непрерывного повторения фразы «it's gonna rain». Метод композитора только усилил исконно негритянскую манеру чтения проповедей нараспев, с акцентированием гласных звуков. Между тем выбор слов был вовсе не случаен. Брат Уолтер говорил о всемирном Потопе, о людях, в последней надежде стучащихся в двери Ноева ковчега, которые были закрыты, «ибо были запечатаны рукой Господа». Ощущение трагизма сохраняется не только в голосе брата Уолтера, вся структура сочинения парадоксальным образом рождает ощущение переживаемого потопа. Благодаря своей новизне, «Дождь собирается» рассматривается как важнейшая веха не только в творчестве С.Райха, но и в истории американского минимализма в целом.

В 1966 году С.Райх принимал участие в благотворительной акции, направленной на пересмотр судебного дела так называемой Гарлемской Шестерки – группы темнокожих подростков, обвиняемых в убийстве белого лавочника (суд признал их виновными). Причиной для встречного иска послужило избиение участников группировки в полицейском участке. Сбивчивая речь одного из подростков была записана на магнитофон: «Я вынужден был выйти показать им свои синяки, показать им текущую кровь…». С.Райх отобрал слова «come out to show them» для тринадцатиминутной композиции «Come out». В эмоциональном плане пьеса еще более мрачна, чем ее апокалиптический предшественник.

В 1965 году С.Райх возвращается из Калифорнии в Нью-Йорк, где он никак не мог найти свое место в музыкальном мире. Дальнейшее сотрудничество с Т.Райли казалось маловероятным, поскольку их прежняя заинтересованность в творчестве друг друга сменилось конфликтом.

После экспериментов с приемом «фазового смещения», композитор начинает работать с комбинациями звуков фиксированной высоты. В 1966 году С.Райх пишет пьесу «Мелодика» («Melodica»). По замыслу автора, «Мелодика» и «Выходи» должны были звучать вместе, как пример воплощения одной и той же ритмической структуры в различном по своей природе материале (вербальном и музыкальном). «Мелодика» - это своеобразный переход в творчестве С.Райха от магнитофонной музыки к инструментальному звучанию. В ней он впервые использует звуки абсолютной высоты, интонируемые детским игрушечным инструментом мелодикой.

В 1967 году С.Райх пишет пьесу «Фортепианная фаза» («Piano Phase»), в которой репетитивный процесс происходит в три этапа, отличные друг от друга только масштабом избранного паттерна. Композитор впервые отказывается от полной автоматизации и предпочитает самому взяться за исполнение второй партии и осуществление фазового сдвига. Пьеса долго репетировалась, так как требовала абсолютный самоконтроль и математическую точность в осуществлении каждого сдвига. Результатом стало исполнение «Фазы» на двух роялях без помощи техники. Работать с репетитивным приемом фазового сдвига С.Райх продолжает и в пьесе «Скрипичная фаза» («Violin Phase», 1967). Главное отличие от предыдущего опуса - смена тембра и увеличение количества голосов (не две, а четыре партии).

Открытие фазового сдвига привело С.Райха к мысли о специальном электронном приборе, способном контролировать процесс смещения. Такой прибор был сконструирован инженером Ларри Оуэнсом в 1968 году и получил название «Пульсирующий преобразователь фазовых сдвигов» («Phase Shifting Pulse Gate», PSPG). В машинной интерпретации ряд отельных звуков непрерывно пульсировал в одном и том же темпе, одновременно с этим подвергаясь едва уловимому сдвигу. В сочинении «Четыре деревянных барабана» («4 Log Drums», 1969) прибор выступал в

роли своеобразного координатора. Непрерывная пульсация PSPG передавалась участникам ансамбля через наушники, чтобы партии могли сохранять точное соотношение друг с другом. Позже была написана еще одна пьеса для PSPG – «Пульсирующая музыка» («Pulse Music», 1969). Оба сочинения прозвучали на концерте в Музее Уитни и были расценены единомышленниками как важный вклад в жанр минималистской музыки. Но несмотря на успех произведений для PSPG, С. Райх отказался от работы с аппаратом.

В 1970-е годы начинается новый этап в творчестве С.Райха. После экспериментов в области электронной музыки композитор обращается к акустическому звуку и этническим мотивам. Он оказался заворожен африканскими остинатными ритмами и важной вехой на пути освоения новых ритмов стала книга Артура Морриса Джонса «Процесс обучения в африканской музыке», с которой С. Райх ознакомился еще в 1967 году. И летом 1970 года композитор отправился в Африку. Он побывал в Аккре – столице Ганы, где ежедневно занимался с барабанщиком племени эвэ и постоянно посещал репетиции и концерты ганского танцевального ансамбля. Процесс освоения сложной «партитуры» африканской музыки начался для

Вернувшись в США, С.Райх попытался максимально использовать полученную информацию и вдохновение в работе над новыми произведениями. Например, полуторачасовая композиция «Барабанная дробь» («Drumming», 1970-1971) для голосов, флейты-пикколо, четырех пар барабанов, бонго, трех маримб и трех глокеншпилей. Успех был ошеломляющим – на премьере в Музее современного искусства публика аплодировала стоя. В сочинении впервые применяется абсолютно новая репетитивная техника, получившая название «ритмическое конструирование» («rhythmic construction»). Этот прием появляется уже в самом начале, представляя собой процесс систематического замещения пауз восьмыми нотами в условиях повторяющегося паттерна, а в конце конструкция редуцируется до исходной восьмой.

В последующие годы С.Райх создал ряд пьес, показавших его повышенный интерес к акустическому звучанию. В 1972-м появляется «Музыка хлопков» («Clapping Music») для двух исполнителей. Как понятно из названия, для исполнения этой композиции не нужны музыкальные инструменты – выписанный автором ритм прохлопывается в ладоши двумя музыкантами. Это интереснейший пример совмещения простоты этнического исполнения и сложности композиционного построения.

В сочинении «Шесть роялей» («Six Pianos») С.Райх находит новый способ применения метода «конструирования». Пьесу открывают четыре пианиста (1, 2, 3 и 6), исполняющие одну и ту же ритмическую модель, получающую индивидуальное звуковыстоное воплощение в каждой отдельной партии. В первом же такте вступают в унисон пианисты 4 и 5 и начинают постепенный процесс ритмического конструирования, в результате выстраивая тот самый паттерн, который с начала пьесы звучал у третьего пианиста. Однако полученная к восьмому такту формула оказывается сконструированной с учетом фазового сдвига. Получается некий синтез минималистских техник. Подобный прием есть в сочинениях «Музыка для деревянных брусков» («Music for Pieces of Wood») для пяти пар клавес-палочек и «Музыка для ударных инструментов, голосов и органа» («Music for Mallet Instruments, Voices and Organ») для двух женских голосов, четырех маримб, двух глокеншпилей, металлофона и электрического органа. Кроме того, С.Райх продолжает разрабатывать идею имитации инструментов женскими голосами, реализованную ранее в «Барабанной дроби».

Таким образом, период интереса композитора к неевропейской музыке, к сложной и изысканной ритмике, приводит композитора к насыщенной полиритмии, выступающей своеобразным «знаком» этнический музыки. Работы С.Райха становятся более ритуальными, гипнотическими, а открытие ритмического конструирования выводит репетитивную технику на новый уровень.

На середину 1970-х годов выпадает самый продолжительный период «молчания» композитора. Произведение, последовавшее за пьесами 1973 года, датировано 1976. Эту дату можно считать рубежной не только в деятельности С.Райха, но и в жизни целого направления, расколовшегося на два этапа – минимализм и постминимализм. Стив Райх и Филип Гласс, независимо друг от друга, назвали 1976 год символической границей, оставившую в прошлом авангардную непоколебимость «классического» периода.

В 1976 году С.Райх заканчивает пьесу «Музыка для восемнадцати музыкантов» («Music for 18 Musicians»), которой посвятил почти два года. Внешне пьеса продолжает линию «Музыки для…», написанной под воздействием балинезийского гамелана. Пьесу исполняют скрипка, виолончель, два кларнета, четыре женских голоса, четыре фортепиано и группа ударных, включающая две маримбы, два ксилофона, металлофон и маракасы. Ритуальная атмосфера подчеркивается неевропейской манерой ансамблевого исполнения: участники играют только наизусть и не зависят от визуальных знаков дирижера. Вместе с этим экстраординарное для Райха увеличение состава, многоцветие звучания и многослойность фактуры позволяет рассматривать «Музыку для восемнадцати музыкантов» как новую ступень стилевой эволюции композитора. Это говорит об отказе от аскетичности «классического минимализма» 1960-х годов.

Работа с большими составами поставила под сомнение важнейший тезис минималистской музыкальной эстетики – реальную возможность следить за «процессом». Существование нескольких самостоятельных контрапунктических пластов, каждый из которых может включать различные минималистские техники (фазовый сдвиг, ритмическое конструирование, аугментация), не способствует концентрации внимания слушателя. Не отказываясь от принципа жестокого структурирования музыкальной ткани, С.Райх начал стремиться к богатству звучания.

В то же время увлечение С.Райха африканской музыкальной техникой постепенно пробудили интерес к собственной национальной культуре. Результатом этого стало погружение в мир иудаизма, изучение истории, языка и музыкального наследия своего народа. В 1975 году С.Райх и его жена Берил Корот решают принять участие во взрослой образовательной программе нью-йоркской синагоги, выбрав курсы древнееврейского языка и Торы. Еще несколько лет С.Райх активно занимался изучением иудаистского наследия. И к 1978 году, когда наиболее интенсивный период погружения в иудаизм был завершен, С.Райх, наконец, почувствовал, что «нашел свою нишу». Композитор твердо решил реализовать накопленные знания в своем творчестве. В этот период появляются три пьесы: «Музыка для большого ансамбля», «Октет» и «Вариация для духовых, струнных и клавишных».

В «Музыке для большого ансамбля» («Music for a Large Ensemble», 1978) впервые задействованы все группы оркестра. Однако в пьесе проглядываются типичные для сочинений С.Райха черты: имитация инструментального звучания женскими голосами, координирующая функция ударных. Между тем у кларнетов и первых скрипок появляются изысканно-орнаментальные мелодии, не свойственные ранее стилю композитора. В «Октете» («Octet», 1979) для двух фортепиано, струнного квартета и двух деревянных духовых инструментов автор выстраивает развернутые мелодические линии, сконструированные из сменяющих друг друга однотактовых ячеек. В «Вариациях для духовых, струнных и клавишных» («Variations for Winds, Strings and Keyboards», 1979) С.Райх продолжает работать над техникой сцепления кратких интонационных ячеек в единую мелодическую линию. К тому же, в произведении отсутствуют ударные, что очень нехарактерно для композитора.

Между тем С.Райх возвращается к проблеме озвучивания слова и вербальной музыки. И в 1981 году музыкант отобрал отдельные строфы четырех ветхозаветных псалмов Давида на древнееврейском языке и

использовал их в сочинении для трех сопрано, альта и камерного оркестра «Псалмы» («Tehillim»). Центральная идея композитора заключалась в полном подчинении вокальных партий метроритмическим особенностям строения поэтической строфы. Произведение получилось совершенно уникальным, пронизанным одновременно этнической и возвышенной атмосферой. И следующим шагом в работе с текстом стала грандиозная кантата для камерного хора и большого симфонического оркестра «Музыка пустыни» («Desert Music», 1984) на стихи американского поэта Уильяма Карлоса Уильямса. С.Райх снова прибегает к испытанному приему, используемому в магнитофонных пьесах – к преподнесению человеческой речи как мелодии, очищенной от семантической нагрузки.

1980-е годы оказались самыми «оркестровым» десятилетием в творчестве С.Райха: «Три движения» («Three Movements», 1986) и «Четыре оркестровые группы» («The Four Sections»). Последнее сочинение оказалось настоящим «концертом для оркестра», последовательно раскрывающим природный потенциал каждой группы инструментов. Однако спустя несколько лет С.Райх расценивал «Четыре оркестровые группы» как символический жест прощания с оркестровым периодом, ощущая настойчивую потребность вернуться к привычному типу сочинений.

Итак, обращение к постминимализму было сопряжено с постепенным расширением круга выразительных средств: усложнением фактуры, увеличением инструментального состава и усилением тембровой и гармонической красочности.

Однако потеря интереса к традиционной манере сочинения заставила вернуться композитора к магнитофонной музыке. Одним из важнейших произведений этого периода стала пьеса «Разные поезда» («Different Trains»), 1988). В сочинении акустическое исполнение струнного квартета сопровождается звучанием трех аналогичных по составу ансамблей, заранее записанных на магнитофон. Не одно десятилетие занимаясь проблемой

озвучивания слова, С.Райх ставит перед собой более сложную задачу: положить речевую «мелодию», выявленную в процессе многократного повтора вербальных фраз, в основу всего интонационного материала инструментального произведения. Для выполнения этой задачи композитор использует самое современное средство обработки звука – семплирование. В предисловии к партитуре композитор рассказывает, что повлияло на него во время сочинения композиции: «Идея сочинения действительно пришла из моего детства. Когда мне был год, родители расстались. Мама уехала в Лос-Анджелес, а отец остался в Нью-Йорке. С тех пор я часто путешествовал на поезде между этими городами, особенно с 1939 по 1942 год в сопровождении гувернантки Вирджинии. Спустя много лет, возвращаясь в своих воспоминаниях к этим волнующим и романтичным путешествиям, я думаю о том, что если бы жил в те годы в Европе, мне, как еврею, пришлось бы ездить на совсем других поездах. Осознав это, я захотел написать пьесу, которая бы смогла отразить мои чувства»[22]. Так появилась тема Холокоста и двух разных поездов: мирного поезда из Нью-Йорка в Лос-Анджелес и немецкого состава, отвозившего еврейских детей в лагеря смерти. В произведении звучат голоса няни композитора Вирджинии, отставного проводника пульмановского вагона, работавшего на железных дорогах США в 1940-е годы и, наконец, фрагменты рассказов уцелевших после Холокоста. Рельефные мелодические линии и быстрые смены темпа служат бесспорным доказательством эволюции музыкального языка композитора. Музыка наполнена непрерывным стуком колес и зловещими звуками паровозного гудка. Во второй части мирный свисток кондуктора постепенно превращается в сирену воздушного налета. Пьеса производит на слушателя неизгладимое впечатление, одновременно медитативно-спокойное и напряженно-зловещее. В 1990 году запись была удостоена премии Грэмми в номинации «лучшее академическое произведение года».

[22] Schwarz K.R. Minimalists. - C. 96.

Подчеркивая подлинность событий, взятых за основу «Разных поездов», С.Райх усматривает в нем зачатки нового жанра будущего – документально-музыкального видео театра (documentary music video theatre). И следующие пять лет (с 1988 по 1993 год) С.Райх, совместно со своей женой, посвятил грандиозному проекту «Пещера» («The Cave»). В основе лежит ветхозаветная легенда об Аврааме из Книги Бытия, которую композитор рассматривает через призму арабо-израильских отношений. Отобрав цитаты из Библии и Корана, С.Райх и Б.Корот начали собирать видео и аудио материалы, самостоятельно проводя опросы среди иудеев-израильтян, палестинских мусульман и американцев, людей самых разных профессий. Вопросы касались личного отношения представителей разных конфессий к священной истории. И в течение пяти лет был накоплен огромный материал, из которого Б.Корот отобрала несколько самых провокационных, на ее взгляд, интервью, а С.Райх обработал их уже привычной ему техникой семплирования. На основе сотканной из семлированных речевых фраз музыкальной ткани Б.Корот создала соответствующий видеоряд, отсняв документальный фильм. В результате было создано двухчасовое произведение: видеофильм в сопровождении камерного ансамбля и четырех вокалистов.

Премьера «Пещеры» состоялась на Венском фестивале в мае 1993 года, а в октябре пьеса прозвучала в Бруклинской Академии Музыки, вызвав массу споров, главным образом развернувшихся вокруг жанровой характеристики произведения. Осознавая новаторство своей работы, С.Райх весьма категорично пресекал попытки критиков рассматривать ее как ступень эволюции оперных форм, подчеркивая многожанровость своего опуса.

В 2002 году в рамках венского фестиваля Festwochen прошла премьера трилогии «Три истории» («Three Tales»), посвященной последствиям научно-технического прогресса. Первая часть – «Гинденбург» повествует о крушении немецкого цеппелина на территории Нью-Джерси в 1937 году,

вторая часть – «Бикини» - рассказывает об испытаниях атомного оружия на территории атолла в Тихом океане, третья часть – «Долли» - посвящена достижениям в области генной инженерии и первому в истории опыту клонирования. Центральная тема (человек у древа познания) раскрывается с помощью фото- и видео- коллажей, чередующихся с документальной хроникой и интервью. Трилогия продолжила линию райховского документально-музыкального видео театра.

Гинденбургская катастрофа символизирует первое серьезное поражение технической мысли XX века. Откровенная демонстрация силы и технического превосходства нацистской Германии для С.Райха оказалась неотделимой от идей Рихарда Вагнера. В авторскую музыкальную ткань в первой части вплетается видоизмененная тема ковки в подземелье нибелунгов из оперы «Золото Рейна».

Остров Бикини из второй части сочинения олицетворяет райское место, населенное неиспорченными цивилизацией людьми и живущие в гармонии с Богом. В противовес этому показан ядерный взрыв – идея могущественного человека, господина мира, ушедшего от Бога. События 1946 года рассматриваются С.Райхом через призму противоречия этих двух типов мировосприятия.

Третья часть в основном состоит из рассуждения различных ученых о проблемах искусственного разума. «Долли» оставляет ощущение незавершенности, как не может быть завершен спор о жизни в будущем. Ученые будто растеряны, не уверены в правильности своих действий. Однако С.Райху удается избежать морализаторства, он отмечает неизбежность эволюционного процесса.

Истории рассказаны очень современным музыкальным языком, с использованием уже знакомого семплирования. В «Трех историях» вокально-инструментальный материал доминирует, заставляя обрабатывать семплы в соответствии с логикой гармонического развития.

Эволюция творчества Стива Райха отразила не только сложные процессы стилевого становления и развития музыканта, но и неизбежные изменения окружающего музыкального «ландшафта».

Разноплановое творчество С.Райха внесло огромный вклад в развитие американского минимализма, буквально переоткрыло репетитивную технику и положило начало постминимализма.

2.4. Феномен массовой культуры. Филип Гласс

Филип Гласс родился 31 января 1937 года в Балтиморе. Его творчество является вершиной минималистской музыки, основанной на фундаменте открытий предшественников композитора. Будущий музыкант рос в окружении самой разнообразной музыки: кантри, эстрадных песен в исполнении Френка Синатры, европейской классики и джаза. В шесть лет Ф.Гласс начал заниматься на скрипке, а в восемь – брать первые уроки игры на флейте. Успешные занятия привели его в подготовительный класс консерватории Пибоди, но так как класс флейты в нем отсутствовал, Ф.Гласс был сразу зачислен на первый курс, став самым юным студентом. На протяжении восьми лет одаренный мальчик совмещал учебу в консерватории и городском колледже, а также активно музицировал, исполняя самый разнообразный репертуар. В четырнадцать лет музыкант принял участие в специальной программе Чикагского университета и, с успехом пройдя все тесты, приступил к занятиям. Свободное время он посвящал урокам фортепиано и изучению музыки XX века и композиции. В то время внимание Ф.Гласса оказалось сосредоточено на серийной технике Новой венской школы, что подтолкнуло его к собственным экспериментам с додекафонией. На этом пути, подобно Ла Монте Янгу и Терри Райли, композитор обращается к камерно-инструментальной музыке, а именно к жанру струнного трио. По воспоминаниям композитора, именно в Чикаго он по-настоящему знакомится с джазом. Там выступали Чарли Паркер, Бад Пауэлл, Билли Холидей и многие другие. Несмотря на то, что этот интерес не оказал определяющего влияния на формирование глассовского композиторского стиля, он был очарован музыкой и особой атмосферой джазовых выступлений.

В 1956 году композитор завершил обучение в Чикаго, после чего он решает продолжить образование в Джульярдской школе. Там он оказывается в одном классе со Стивом Райхом. Композиторы вместе наслаждались

джазовыми концертами Арта Блэйки и Орнетта Коулмена. Джульярдские будни Ф.Гласса были заняты работой над собственными сочинениями, репетициями с оркестром и участием в различных проектах (например, конкурсах на создание музыки к кинофильмам).

В 1961 году Ф.Гласс случайно попадает на перформанс, организованный Йоко Оно, где Ла Монте Янг исполнил серию «Композиций 1960». Ф.Гласс был шокирован и счел это слишком авангардным. При этом композитор чувствовал себя вполне комфортно в джульярдской академической среде. За четыре года ему удалось написать более семидесяти академических произведений, однако авторский индивидуальный язык в работах молодого музыканта отсутствовал.

Завершив образование в Джульярде, Ф.Гласс принял участие в необычном конкурсе для молодых композиторов. Специальная программа распределяла лучших выпускников музыкальных вузов в различные общеобразовательные школы. Композитор был направлен в Питтсбург. Работа в школе предоставляла Ф.Глассу благоприятные условия для творчества, поэтому за два года (1962-1964) музыкантом было написано более двадцати пьес в различных жанрах. После окончания Джульярдской школы почерк композитора не изменился, по-прежнему демонстрируя приверженность прямолинейному академическому стилю.

Завершив пребывание в питтсбургской школе, Ф.Гласс принимает решение вернуться к учебе. Он отправляется в Париж в качестве студента к Наде Буланже. Музыкант был очарован французской культурой, и возможность вернуться в Париж (прежде он был там в 1954 году) и стать учеником авторитетного композитора казалась мечтой наяву. Изначально Ф.Гласс планировал обучаться около года, однако задержался в Париже гораздо дольше, прожив там с 1964 по 1966 год. Несмотря на магистерскую степень музыканта и внушительное количество сочиненных пьес, Н. Булнаже начала обучение с самых основ. Это изумило Ф.Гласса, однако позднее он говорил: «Когда я покидал Париж в конце 1966 года, я переосмыслил мою

технику и научился слышать то, что казалось мне абсолютно невообразимым всего лишь несколькими годами ранее»[23]. Композитор вновь обратился к детальному изучению сольфеджио, полифонии строгого и свободного стилей, к тонкостям классической гармонии. Погружаясь в искусство Ренессанса, барокко и венского классицизма, Ф.Гласс начинает все более критично относиться к современной французской академической музыке.

Таким образом интересы молодого композитора в тот период складываются вокруг театра и кинематографа. В Париже Ф.Гласс стал завсегдатаем Синематеки – музея кино, где можно было увидеть как ретроспективу наиболее известных фильмов XX века, так и познакомится с новыми работами актуальных французских режиссеров. Также композитор проявлял большой интерес к экспериментальному театру.

В конце 1965 года композитору представилась возможность принять участие в создании музыки к фильму. Его пригласили поработать над звуковой дорожкой к фильму «Чаппаква» («Chappaqua») режиссера Конрада Рука. Над музыкой в фильме также работал североиндийский исполнитель на ситаре Рави Шанкар, сотрудничество с которым поначалу было проблематичным для Ф.Гласса. Дело в том, что музыку, написанную Р.Шанкаром, нужно было зафиксировать с помощью европейской нотации, чтобы французские исполнители могли записать саундтрек. Несколько месяцев композитор провел вместе с Р.Шанкаром и участником его ансамбля Алла Ракхой, изучая совершенно неизведанные им законы организации музыкального материала. Знакомство с индийской рагой стало для композитора подлинным откровением, особенно его поразили совершенно отличные от западных традиций метроритмические принципы раги. Общение с индийским музыкантом подтолкнуло Ф.Гласса к собственным экспериментам в сфере мелодики и ритмики. В 1967 году композитор вновь встретился с Р.Шанкаром и А.Ракхой в Нью-Йорке и возобновил изучение

[23] Glass Ph. Music by Philip Glass. - С. 15.

индийской музыки. Увлеченность восточной культурой отразилась не только на творчестве Ф.Гласса, но и на его мировоззрении.

Явный стилистический сдвиг в творчестве Ф.Гласса произошел в середине 1960-х годов был связан не только с сотрудничеством с Р.Шанкаром, но и с изучением драматургических принципов Сэмюеля Беккета. Однако с того времени сохранилась лишь одна пьеса, по которой можно судить о творчестве французского периода. Этой пьесой оказалась «Первый струнный квартет» («String Quartet №1», 1966). Она отразила переход от атонально-хроматического письма к статике и репетитивности. И все же парижские годы сыграли весомую роль в судьбе Ф.Гласса: композитор не только прошел основательную академическую школу, но и погрузился в новые культурные сферы, которые заложили основы развития его творчества в последующие годы.

В 1965 году Ф.Гласс со своей первой женой Джоан Акалайтис отправились в Марокко, где, подобно Терри Райли, были поражены североафриканским фольклором. А общение с Р.Шанкаром вдохновило их на многолетнее погружение в буддийскую медитативную практику и путешествие в Гималаи. Конечной целью поездки являлось обучение у гуру Свами Сатчиданада на Шри-Ланке. Четыре месяца супруги провели в путешествии, изучая музыкальные традиции и национальный индийский театр.

Вернувшись в США в 1967 году, Ф.Гласс обосновался в «нижней» части Манхеттена, где обитало множество экспериментальных театральных трупп, художников и музыкантов. И следующее десятилетние в жизни композитора было тесно связано с деятельностью театрально-художественной среды. Он активно сотрудничал с театральной компанией, возглавляемой Дж. Акалайтис, в основном выступавшей в известном богемном районе Сохо. Наиболее значительной вехой в истории труппы оказалась постановка «Представление красного коня» («Red Horse

Animation», 1970). В роли самого коня выступали сразу три актера, изображавшие настоящих животных. Обычно в процессе создания спектаклей компания активно сотрудничала с художниками и скульпторами, помогавшими воплощать самые безумные идеи авторов. Так для «Красного коня» был создан специальный «музыкальный» пол: в нем разместили контактные микрофоны.

В этот же период композитор тесно сотрудничает с выдающимися представителями визуальных искусств, серди которых были Ричард Серра, Дональд Джадд, Джоэл Шапиро. От них музыкант получал поддержку и понимание, а экспериментальные минималистские работы Ричарда Серры (с которым долгие годы дружил Ф.Гласс) вдохновляли композитора. Важное место в ряду художественных впечатлений Ф.Гласса занял и авангардный кинематограф, особенно работы канадского режиссера Майкла Сноу, который в то время активно экспериментировал с временем и пространством. Его фильм «Длина волны» («Wavelength», 1967), произвел на композитора столь яркое впечатление, что заставил заняться собственными художественно-музыкальными пьесами.

В 1969 году Ф.Гласс и Р.Серра организовали совместную инсталляцию «Берег Лонг-Айленда, расположение слова» («Long Beach Island, Word Location»). Для этого проекта Ф.Гласс подготовил закольцованную пятнадцатиминутную магнитофонную пленку с записью одного слова – «is», которое транслировалось из десятков громкоговорителей, развешанных по периметру берега. И в том же году Ф.Гласс принял участие в создании двух авангардных короткометражек – «Руки, ловящие свинец» («Hand Catching Lead») и «Связанные руки» («Hands Scraping»). В первом видео руки Р.Серра пытаются поймать падающие свинцовые кубики, во втором два запястья стараются развязать стягивающую их веревку.

В этот период Ф.Гласс пишет пьесы «Растянутое» («Strung Out», 1967) для солирующей скрипки и «Музыка в форме квадрата» («Music in the Form of Square», 1967) для двух флейт. В «Растянутом» название было буквально

воплощено в расположении листов партитуры, которые были наклеены непрерывной линией на стены и пюпитры таким образом, что получалась буква П. Солистка плавно перемещалась вдоль нотных листов по заранее заданной траектории. В сочинении «Музыка в форме квадрата» дуэт двух флейт превращался в своего рода миниспектакль, где солисты передвигались внутри и снаружи огромного квадрата.

Далее Ф.Гласс начинает активно разрабатывать принципы, почерпнутые им из индийской музыки, и приходит к открытию техники линейного процесса сложения (linear additive process) и линейного процесса вычитания (linear subtractive process). Первый сделан с последовательным присоединением новых звуков к исходному паттерну от такта к такту, второй – с постепенным усечением первоначальной интонационно-ритмической модели. Для исследования возможностей новых техник композитором было написано несколько произведений для различных камерно-инструментальных составов. И первым опытом оказалось трио «Напрямую» («Head On», 1967) для скрипки, виолончели и фортепиано. Партия каждого инструмента строилась на репетитивном повторении самостоятельного паттерна. В тот же период Ф.Гласс пишет сочинение «Туда и обратно» («In Again Out Again», 1968) для двух фортепиано. На фоне повторяющегося паттерна первого исполнителя прослушиваются два чередующихся типа движения второго, а в середине композиции роли исполнителей меняются. В последующих двух пьесах «Как сейчас» («How Now», 1968) и «600 линий» («600 Lines», 1968) расширение исполнительского состава привело к тому, что неупорядоченное развитие множества самостоятельных паттернов перестало быть различимым на слух. Исправляя эту ошибку, композитор подошел к открытию репетитивного приема сложения и вычитания, базирующегося на принципе строгой арифметической прогрессии.

Первым опытом новой конструкции стала пьеса «1+1» для солиста, выстукивающего пальцами ритмический рисунок на усиленной микрофонами столешнице. Далее Ф.Гласс развивает технику в пьесе «Две

страницы» («Two Pages», 1968) для электрического органа и фортепиано. Название отражает компактную форму записи достаточно продолжительного по времени сочинения. В пьесе за внешней простотой скрыт строгий математический расчет и безупречная логика.

Следующим шагом стала серия пьес, основанных на одном определенном типе движения. Причиной создания этих произведений стала идея «переигрывания» важнейших этапов эволюции европейской музыки – от хорала к органуму и более сложным контрапунктическим формам. Ф.Гласс хотел преподнести ироничную, пародийную версию музыкальной истории. Так появились пьесы «Музыка в квинтах» («Music in Fifths»), «Музыка в противоположном движении» («Music in Contrary Motion») и «Музыка в однородном движении» («Music in Similar Motion»). Во всех этих произведениях композитор исследовал возможности единственного модального паттерна, состоящего из двух или более интонационных сегментов, модифицируемых с помощью непрерывного процесса сложения и вычитания.

В конце 1960-х годов Ф.Гласс проявляет повышенный интерес к проблемам структуры. Строгость, ясность и абсолютная слышимость процесса обеспечивалась жестким контролем автора над всеми его компонентами. Однако композитор понимал, что далеко не всей аудитории интересно в течение длительного периода внимательно следить за едва уловимыми изменениями внутри паттерна. Поэтому он решил сосредоточится на результатах звучания. И в начале 1970-х годов Ф.Гласс начинает исследовать звуковые возможности, главным образом касающихся незапланированных психо-акустических эффектов. Подобному эффекту во многом способствовала атмосфера выступлений «Ансамбля Филипа Гласса», близкая скорее к рок концертам, нежели к академическим выступлениям. В течение пяти лет (с 1966 по 1971 год) композитор музицировал совместно со Стивом Райхом, постепенно формируя ядро своего будущего коллектива. По началу ведущими исполнителями были Ф.Гласс, С.Райх, к которым время от

времени присоединялись известные музыканты «нижнего» Манхеттена. Позже в число постоянных исполнителей вошел Джон Гибсон. С 1970 года Ф.Гласс обратился к вокальным тембрам - сначала педальные тоны озвучивали сами инструменталисты, а с 1971 года к группе присоединилась вокалистка Джоан Лабарбара.

Первые выступления «Ансамбля Филипа Гласса» проходили на площадках, открытых экспериментальным проектам: в музеях и художественных галереях, колледжах, а также в рок-клубах. Пульсирующие репетитивные ритмы и агрессивный уровень динамики музыки ансамбля производили колоссальное впечатление на молодых рок-музыкантов. На одном из концертов в 1971 году побывали Дэвид Боуи и Брайан Ино, испытавшие заметное воздействие репетитивного минимализма. А их совместный альбом «Low» (1977), вдохновленный сочинениями Ф.Гласса, позднее стал поводом для творческого диалога между музыкантами. В 1992 году Ф.Гласс положил в основу своей «Low» Symphony три инструментальных композиции с альбома, обработав материал с помощью симфонического оркестра.

В начале 1970-х годов Ф.Гласс организовывает свою небольшую звукозаписывающую фирму – Chatham Square Productions, на которой были изданы его лучшие пьесы рубежа десятилетий. По словам композитора, проект возник с целью сделать его музыку более массовой и доступной. Это сработало и в 1973 году «Ансамбль Филипа Гласса» был приглашен на фестиваль во Франции, откуда вскоре поступил заказ на первую оперу – «Эйнштейн на пляже». А в 1974 году состоялась премьера «Музыки в двенадцати частях», которая привела в восторг публику и критиков.

«Музыка в двенадцати частях» («Music in Twelve Parts», 1971-1974) подытожила несколько опыт нескольких лет работы композитора в инструментальной сфере. Работая над пьесой, Ф.Гласс видел основную цель в систематизации своих технических приемов. Каждая часть произведения отражает один или несколько аспектов музыкального языка композитора,

поэтому все двенадцать частей весьма разнородны. В сочинении Ф.Гласс виртуозно работает с типичным минималистским комплексом выразительных средств: репетитивностью, ясной пульсацией, аддитивным процессом развития. Также в композиции появляются приемы, которые композитор избегал в начале 1960-х: многослойная насыщенная фактура и красочная оркестровка. Объединив все части, композитор получил четырех с половиной часовой концерт, который приходилось прерывать антрактом.

В 1975 году Ф.Гласс пишет свою первую оперу «Эйнштейн на пляже» («Einstein on the beach», 1975), которая стала самой известной его работой и с которой начался новый этап эволюции авторского стиля. Опера была написана по заказу Авиньонского фестиваля и имела грандиозный успех в Европе, а в 1976 году была поставлена и в Нью-Йорке.

Соавтором композитора выступил весьма экстравагантный театральный режиссер Роберт Уилсон. Его двенадцатичасовые спектакли были посвящены крупным историческим фигурам XX века (Зигмунд Фрейд, Иосиф Сталин) и исполнялись колоссальным исполнительским составом. Позднее Р.Уилсон и Ф.Гласс совместно работали над проектом «Гражданские войны» («Civil Wars», 1984), оперой «Белый ворон» («The White Raven"» 1998) и цифровой оперой «Монстры грации» («Monsters of Grace», 1998).

Процесс создания оперы начался весной 1974 года. Необходимость соответствовать традиционным временным стандартам заставила авторов установить четкие границы, однако спектакль все равно разросся почти до пяти часов. И так как антрактов не было, слушатели могли покидать зал и возвращаться назад, не рискуя пропустить какое-либо важное сюжетное действо. Альберт Эйнштейн как главный герой оперы был выбран не случайно. Многогранность личности ученого привлекли и режиссера, и композитора, вдохновив их на целый ряд образов-символов.

К моменту создания «Эйнштейн на пляже» Ф.Гласс продолжал работать в чисто инструментальной сфере и как раз заканчивает написание

композицию «Иной взгляд на гармонию. Части I и II» («Another Look at Harmony. Part I and II»). Начав работать с оперой, композитор практически целиком использует «Иной взгляд…», положив его в основу первых сцен первого и второго акта и построив на его ключевых интонациях всю дальнейшую тему. Таким образом, музыкант сохранил свой характерный стиль, связанный с бесконечной репетитивностью, аддитивными и циклическими методами развития музыкального материала. А процесс сложения и вычитания явно прослушивается в скрипичных соло «Эйнштейн на пляже». Не менее интересно минималистская техника проявляет себя на уровне вербальной структуры: некоторые монологи построены по принципу арифметической прогрессии и являются вербальным воплощением музыкального процесса сложения.

Именно «Эйнштейн на пляже» подтолкнул Ф.Гласса к дальнейшим экспериментам на театральной сцене. Композитор и далее пробует различные формы взаимодействия видов искусства внутри театрального пространства. Премьера спектакля «1000 аэропланов на одной крыше» («1000 Airplanes on the Roof», 1988») состоялась в огромном ангаре венского аэропорта и вместо обычных декораций использовались голографические проекции. В опере «Монстры грации» были задействованы тринадцать компьютеров, проецирующих изображение на огромный экран, в то время как солисты озвучивают восемь поэм персидского поэта XIII века.

Не чужд композитору и мир кино. Работы Ф.Гласса часто звучат в различных фильмах, но наиболее интересна его работа в сфере некоммерческого кино. В трилогии документальных фильмов «Койянискаци» («Koyaanisqatsi», 1981), «Поваккаци» («Powaqqatsi», 1987) и «Накойкаци» («Naqoyqatsi», 2002) режиссер Г.Реджио и Ф.Гласс выступают полными соавторами. Многие сцены в первом фильме режиссер монтировал в соответствии с музыкальными эпизодами. Музыка и видеоряд этих фильмов неотделимы друг от друга.

За последние десятилетия композитор существенно расширил амплитуду своего творчества, охотно обращаясь к области прикладной музыки (от саундтреков к бесчисленным голливудским блокбастерам до рекламных джинглов).

Филипу Глассу удалось изменить сам статус академического музыканта, превратив себя в феномен масскульта. Благодаря демократизму музыкального языка и мгновенной узнаваемости авторского стиля Ф.Глассу удалось завоевать огромную аудиторию – явление уникальное для современной академической музыки.

И сегодня он - живой классик американской музыки, внесший огромный вклад в развитие американского минимализма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Огромен и необычен мир музыки. Сочинительское мастерство композиторов разнообразно и безгранично. Помимо «оригинального» творчества, соответствующего эпохальному течению времени, на паперти музыкального искусства появляются, а порой стихийно завоевывают различные «революционные» течения (направления), а правильно сказать – жанры музыки.

Музыкальный минимализм как одно из авангардных направлений «экспериментальной музыки» тем и интересен, что является первым самостоятельным направлением, сложившимся в американском музыкальном искусстве в 1960-х - первой половине 1970-х годов.

Основоположники жанра (Ла Монте Янг, Терри Райли, Стив Райх и Филипп Гласс), вооруженные идеей «целостности звука», были вынуждены противопоставить себя всей европейской музыкальной традиции и классическому авангарду. Они создали уникальное направление в искусстве, основанное на основе общих эстетических и художественных принципов: онтологической концепции времени, экспериментов в сфере новых синтезов искусства и принципиальной техногенности.

Минималистская философия звука - звук как первоэлемент, помещенный в систему пространственно-временных координат, становится руководством к развитию жанра.

Прородителем жанра целесообразно считать французского композитора Эрика Сати и его пьесу «Раздражения» («Vexations»), написанную в далеком 1893 году и представленную на суд публике только в 1963 году.

Становление минимализма и репетитивной техники (техника, основанная на повторении коротких функционально подобных построений) приходится на конец 1960-х - первой половины 1970-х годов.

Термин «музыкальный минимализм» был впервые озвучен в 1968 году английским критиком Майклом Найманом и опубликован в газете «The Spectator».

Далее приобщение к массовой культуре: кинематограф, театральные площадки, музыкальные концерты.

Спустя полвека после своего возникновения минимализм продолжает возбуждать интерес музыкантов разных поколений и стран, и, принимая различные формы, интенсивно учувствовать в процессе развития современного музыкально искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Манулкина О.Б. От Айваза до Адамса: американская музыка XX века. –СПб: ИД Ивана Лимбаха, 2010.

2. Теория современной композиции. –М: Музыка, 2007.

3. Росс А. Дальше – шум: слушая XX века. –М: Издательство Астрель, 2012.

4. Обрист Х.У. Краткая история современной музыки. –М: Ад Маргинем Пресс, 2015.

5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. –М: Музыка, 1976.

6. История зарубежной музыки. XX век. - М.: Музыка, 2005.

7. Кром, А. «Простая арифметика» репетитивного процесса, в американском музыкальном минимализме. - Уфа, 2008.

8. Кром, А. Минимализм в контексте традиции американской экспериментальной музыки XX века. - М., 2010.

9. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М.: Изд-во МГУ, 1993.

10. Potter, K. Four Musical Minimalists. - United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.

11. Schwarz, K. Minimalists. - London: Phaidon Press, 1996.

12. Kostelanetz R. John Cage. –New York: Praeger Publishers, Inc., 1970.

13. Mertens W. American minimal music. –London, Kahn & Averill, 1988.

14. Glass Ph. Music by Philip Glass /Ed. by R.T.Jones. - New York: Da capo Press, 1995.

15. Mertens W. American Minimal Music. - London: Kahn and Averill, 1996.

16. Kostelanetz R. The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations. - New York. Dial Press, 1968.